Richard Wagner

in seinen künstlerischen Bestrebungen

und

seiner Bedeutung für eine nationale Kultur.

Ein Vortrag

gehalten zu Goslar am 21. Dezember 1877

von

Dr. Ludwig Schemann.

Wolfenbüttel.
Druck und Verlag von Julius Zwißler.
1878.

Richard Wagner

in seinen künstlerischen Bestrebungen

und

seiner Bedeutung für eine nationale Kultur.

Ein Vortrag

gehalten zu Goslar am 21. Dezember 1877

von

Dr. Ludwig Schemann.

Wolfenbüttel.

Druck und Verlag von Julius Zwißler.

1878.

Vorwort.

Der folgende Vortrag, im vergangenen Winter in Goslar gehalten, wurde bald darauf als Manuscript-Druck den Freunden und Vertretern der Sache Wagner's bekannt gegeben. Die Aufnahme, die ihm in jenem engeren Kreise zu Teil wurde und die von verschiedenen Seiten ausgesprochene Ansicht, daß er, vermöge der in ihm gebotenen knapp zusammenfassenden Behandlung aller wesentlichen Punkte der „Wagnerfrage", auch in's Weitere hinaus, als eine Art von „Laienbrevier oder Wagnerkatechismus", würde wirken können, veranlaßten den Verfasser zu dieser zweiten und eigentlichen Veröffentlichung. Er hat sich dabei nicht verhehlt, daß Manches, was nur unmittelbar durch das lebendige Wort wirken konnte, jetzt wohl eine Aenderung hätte vertragen können — doch aber mochte er sich zu einer

solchen nicht entschließen, weil er sich sagte, daß anderseits nur die Form des Vortrags auch wieder die größere Wärme und Eindringlichkeit der Darstellung erklären und das schnellere Hinweggehen über einige nicht unwichtige Fragen rechtfertigen würde.

Der Verfasser maßt sich nicht an — was überhaupt schwer sein möchte! — irgendwelche neue Gesichtspunkte für die Betrachtung der Gesammterscheinung Wagner's aufgefunden zu haben; sein einziges Bestreben ist es gewesen, in möglichster Kürze über den ganzen Umfang des Wirkens und Wollens des so unglaublich mißverstandenen und verkannten Künstlers aufzuklären. Möchte ihm dies bei recht Vielen gelingen!

Göttingen, im Juli 1878.

Ich habe mir für diese Stunde eine Aufgabe gestellt, die, wie ich mir nicht verhehle, nach mehreren Seiten hin die größten Schwierigkeiten birgt. Ich soll zu Ihnen in einer verschwindend kurzen Spanne Zeit von einem Manne reden, über den die Litteratur an Büchern, Broschüren und Schriften aller Art zu Tausenden angewachsen, dessen letzte große künstlerische Tat allein in Hunderten behandelt worden ist. Ich soll — und das ist bedenklicher — von einem Manne zu Ihnen reden, der in höherem Grade, als auch nur annähernd ein Künstler vor ihm, nicht die ganze Kunstwelt allein, nein, alle denkenden Geister der Nation aufgeregt und gezwungen hat, zu ihm Stellung zu nehmen; der Haß und Liebe verbreitet, wie sie selbst in unseren mit litterarischen und sonstigen Fehden wohl vertrauten deutschen Landen unerhört sind, dessen Name zur Parole geworden ist in einem wütenden Kampfe kühner, umfassender Neuerungen auf dem ganzen Gebiete unserer Kultur mit den mannigfachen zähen Mächten des Alten, die, von den verschiedensten Beweggründen getrieben und die ver=

schiedensten Zwecke verfolgend, zur Koalition zusammen getreten sind. Ich halte es Angesichts dieser Verhältnisse nicht nur für eine wesentliche Erleichterung bei meiner bevorstehenden Darstellung, sondern geradezu für meine Pflicht, Ihnen nach den beiden besprochenen Seiten hin meine Stellung und Das, was Sie von mir zu erwarten haben, klar zu legen.

Zwar, was meine Stellung zu der Sache anlangt, die ich behandeln soll, so liegt dieselbe wohl schon in der Tatsache, daß ich heute und hier vor Ihnen rede, klar genug bezeichnet, und wenn ich überhaupt hier meiner Erwähnung tue, so geschieht es nur, um Ihnen zum Voraus das freimütige Geständniß abzulegen, daß Sie eine sogenannte „unparteiische" und „objektive" Würdigung, wie solche heutzutage bei Behandlung der Wagnerfrage so beliebt sind, von mir nicht zu gewärtigen haben. Wann wäre es auch jemals jener wägenden und abmessenden Vernunft, oder jenem geistreichen Spiel des Witzes — Elementen, wie sie uns die sogenannte „Kritik" darbietet — gelungen, zu einem wahren Verständnisse der edelsten Geistestaten vorzudringen, geschweige denn ein solches Verständniß, das sich nur hingebender Begeisterung zu erschließen pflegt, bei Anderen zu verbreiten? Ich weiß sehr wohl, daß die unbestrittene Herrschaft, die sich die Kritik heutzutage errungen hat, die Begeisterung immer mehr nur noch als frommen Wunsch erscheinen läßt, daß man große Männer und ihre Ideen auch ohne sie zu verstehen glaubt; forschen Sie

aber nach in den Annalen der Kunstgeschichte, so werden Sie nur zu häufig ein Zurückbleiben des nationalen Geistes hinter seinen edelsten Zielen daraus hervorgehen sehen, daß man nicht die großen Männer selbst, sondern immer nur „Kritiker" über sie hören wollte, denen mit der Liebe und dem guten Willen zum Verständnisse auch jede Befähigung eines solchen abging.

Mit Recht sehen wir eine Hauptaufgabe unserer nationalen Erziehung darin, in unserer Jugend neben dem religiösen, dem patriotischen, dem wissenschaftlichen Sinne die Liebe zu unseren großen Künstlern, Dichtern und Denkern zu wecken, weil wir darin ein nicht genug zu schätzendes ethisches Moment erkennen, und alle Edleren pflegen und nähren diese Liebe, so lange sie leben, als ein teures und unantastbares Eigentum. Leider ist es aber bei uns Deutschen, die man ja von je so gerne das Volk der Dichter und Denker genannt hat, auch althergebracht, daß jene Liebe nur den großen Genien der Vergangenheit gewidmet wurde, denen gegenüber sie denn nicht selten in einen kleinlichen und unfruchtbaren Kultus ausartet, während die Aufnahme großer Deutscher Seitens ihrer Landsleute zu ihren Lebzeiten zu einem abschreckenden Beispiele für die fremden Nationen geworden ist. Nicht ohne Widerwillen gedenke ich hier der Verkennung, Verläumdung und Verunglimpfung, die gerade Wagner aus dem Kreise seiner Nation heraus getroffen hat. Kein Mittel haben ja die Organe unserer „öffentlichen Meinung", allen voran die große Tages-

presse, gescheut, um ihm jeden Erfolg zu verbittern, jeden Fußbreit fortschreitenden Verständnisses streitig zu machen. Ja, als im vorigen Jahre der Meister in unserm nationalen Kunstleben einen Augenblick herbeigeführt hatte, der jedes Deutschen Herz höher hätte schlagen machen sollen, da mußten wir das beschämende Schauspiel mit ansehen, wie die Vertreter aller auswärtigen Nationen, vor allen der stammverwandten Britten, in einmütiger Bewunderung sich beugten vor der gewaltigsten Tat, die je einem Genius gelungen, die deutsche Presse dagegen in ihrer großen Mehrzahl nur in Aeußerungen verbissener Wut oder in parodistischen Witzen sich erging. Wohl muß ich fürchten, daß auch auf Sie der eine oder andere jener Vertreter unserer „öffentlichen Meinung“ eingewirkt haben und Ihnen statt des edlen ächten Bildes eine verzerrte Karrikatur unseres Meisters untergeschoben haben möchte; indessen Mancherlei ermutigt mich zu der Hoffnung, daß es mir gelingen werde, Ihnen den Wagner der Wirklichkeit, wie er mir und wie er allen seinen Freunden in langem, liebevollem Studium aufgegangen ist, lebendig vor Augen zu führen. Gewiß hat sich ein Jeder von Ihnen auch unter allen Schmähungen leidenschaftlichen Parteihasses doch öfter gesagt: „Das muß fürwahr ein großer Mann sein, gegen den seit Decennien eine Welt in Waffen steht, ohne ihm etwas anhaben zu können;“ Sie müssen die über alles gewöhnliche Maß hinausgehende Bedeutung eines Mannes gefühlt haben, der so geliebt und

so gehaßt werden konnte! Vielleicht darf ich auch hoffen, daß bei Manchem von Ihnen ein Lichtstrahl aus des Meisters Werken erleuchtend und erwärmend eingedrungen sei, daß etwa eine gute Tannhäuser- oder Lohengrin-Aufführung die Wirkung meiner schwachen Worte schon vorweggenommen und die Liebe zu dem Meister erweckt habe, die ihm, wo er nur selbst und unverfälscht zu Worte kam, noch nie und nirgends versagt worden ist. Und vor allen Dingen beruht meine Zuversicht auf der Größe und überzeugenden Gewalt der Sache, die ich vertrete; auf der Erfahrung, daß das Große wohl für den Augenblick zurückgehalten und getrübt, nie aber dauernd unterdrückt und gefälscht werden kann.

Wenn ich mich jetzt Angesichts der Eingangs erwähnten Massenhaftigkeit des mir vorliegenden Stoffes darüber ausspreche, was ich hauptsächlich zur Behandlung herauszugreifen denke, so empfinde ich es selbst als ein schweres Opfer, daß ich es mir versagen muß, eine genauere Analyse der Wagnerschen Schöpfungen, geschweige denn eine eingehende Besprechung nach einer bestimmten Seite, etwa der Musik, auch nur zu versuchen. Wie aber der Stand der Dinge jetzt ist, sind ja gerade die Wagnerschen Kunstwerke allerorten bereits mächtig und unwiderstehlich durchgedrungen; die Statistik unseres deutschen Theaters lehrt, daß Wagner, obgleich so lange mit fanatischem Hasse bekämpft, auf allen Bühnen obenan steht, und in der Zahl der Aufführungen auch die erklärten Lieblinge der Nation,

Mozart und Schiller überholt hat. Gegenüber dieser bedeutsamen Tatsache sehen wir dagegen über diejenigen Seiten von Wagners vielseitigem Wirken, in denen ich den Schlüssel zum Verständniß seiner Bedeutung für unsere ganze Cultur erblicke, über seine umfassende Tätigkeit als Schriftsteller, seine reformatorischen Tendenzen, sein viel berufenes „System" bisher noch die größten Irrthümer verbreitet; hier ist Wagner noch, wie vor Jahren, von vielen Seiten im Fundament seines Gebäudes angefochten, und hier muß daher Der einsetzen, der für die Erscheinung Wagner's als gesammter künstlerischer Persönlichkeit Verständniß erwecken will.

Halten wir zunächst auseinander (obgleich, wie sich herausstellen wird, eine durchgängige ideelle Trennung nicht möglich ist), was Wagner in seinem schriftstellerischen und dramaturgischen Wirken für die Stellung der Kunst zum öffentlichen Leben, für ihre Anerkennung als höchste sittliche Kulturmacht, und was er für die Entwicklung unserer nationalen Kunst durch feste Normirung der höchsten Kunstgattung, des musikalischen Drama's geleistet hat.

Alle Kunst hat die erhabene Aufgabe, Bildnerin des Volkes zu sein, „dies freilich nicht in dem Sinne, daß sie von oben herab Bildung ausgießen soll; sie muß vielmehr, um irgendwie im Leben wirken zu können, selbst die Blüte einer natürlichen, d. h. von unten heraufgewachsenen Bildung

sein.“ Man kann sie insofern der Religion entgegenstellen, als welche am Ausgangspunkte jeder Kulturentwicklung bereits vorhanden ist, ja alle Kultur aus sich bedingt und erzeugt, während die Kunst uns den höchsten ideellen Ertrag einer ganzen nationalen Entwicklung, durch die edelsten Geister gesammelt und nach ewigen Gesetzen in Form gebracht, aufweist. Alle noch so verschiedenen Künste entstammen einer und derselben Quelle und verfolgen in ihren höchsten Aeußerungen eine und dieselbe Aufgabe: die ideale Darstellung des Menschen. Alle haben daher von jeher einen Zug nach Vereinigung zu gemeinsamem Wirken gezeigt. Nirgends manifestirt sich dieser Zug deutlicher, als in der theatralischen Kunst; keine andere kann daher auch in gleich hohem Maße bildend wirken. „Im Theater“, sagt Wagner, „liegt der Keim und Kern aller national-poetischen und national-sittlichen Geistesbildung; ja, es kann kein anderer Kunstzweig je zu wahrer Blüte und volksbildender Wirksamkeit gelangen, ehe nicht dem Theater sein allmächtiger Anteil hieran vollständig zuerkannt und zugesichert ist.“

Die vollkommenste und für alle Zeiten vorbildliche Wirksamkeit der Kunst in diesem Sinne sehen wir im Theater der Griechen. Hier reichten sich alle Künste die Hand zu einem wahrhaft einzigen Bunde. „Der Architekt schafft dem künstlerisch sich darstellenden Menschen die räumliche Umgebung, die zu seiner Kundgebung notwendig ist; der Landschaftsmaler bewirkt, daß die Scene zur vollen künstlerischen

Wahrheit wird, indem er die Natur zwingt, der höchsten künstlerischen Absicht zu dienen.“ An die Stelle des Bildwerkes des Plastikers tritt der Mensch selbst, als vollendetstes plastisches Kunstwerk der größten Bildnerin Natur, und Tanzkunst (hier als mimische Darstellung), Dichtkunst und Tonkunst vereinigt bieten diesem künstlerischen Menschen die Mittel, sich mitzuteilen.

Bedenken wir nun, daß die griechische Tragödie, wie sie ursprünglich aus einer religiösen Feier hervorgegangen ist, so auch während der ganzen Zeit ihrer Blüte als eine nur selten wiederkehrende Feier von gleicher Erhabenheit und Weihe betrachtet wurde, wie eine religiöse; daß hier jenes grandiose nationale Bewußtsein des Hellenen, das ihn einer ganzen Welt von „Barbaren“ in kühnem Trotze sich gegenüberstellen ließ, seine glänzendste und schönste Verherrlichung findet; daß die allergewaltigsten Genien, ein Aeschylos und Sophokles, indem sie die Leiden und Taten der Götter und Helden vorführten, zugleich die tiefsten Lehren menschlicher Weisheit erschlossen, so werden wir die Bedeutung der griechischen Tragödie für die gesammte griechische Kultur ermessen können, eine Bedeutung, wie sie keine Kunst der späteren Zeiten auch nur annähernd erreicht hat.

Schon in der letzten Zeit des athenischen Theaters hatte sich der ursprüngliche segensvolle Schwesterbund der Künste aufgelöst; einzeln hatte zwar noch die eine und die andere

Sonderkunst ihre Existenz sich eine Zeitlang erhalten, bald aber fand alles künstlerische Leben in dem wüsten Chaos römischer „Civilisation“ ein trauriges Ende. Es folgt die Periode der völligen Umwälzung der alten Welt, während der das Christentum sich zu immer mächtigerer und umfassenderer Herrschaft durchdrang. Auch sie konnte bei der weltverneinenden Tendenz des Urchristentums für eine gedeihliche Entwicklung der Kunst, als welche „Freude an Sich, am Dasein“ ausdrückt, nicht günstig sein, noch weniger die nun folgende Jahrhunderte lange Barbarei des Mittelalters. Erst mit der Renaissance erblühte der wie neu erwachenden Menschheit auch eine neue Kunst, und obgleich entfernt von dem Boden des gemeinsamen Urdrama's, brachten es doch einzelne Nationen, vor Allen die Spanier und Engländer, auch zu einem hochbedeutsamen nationalen Theater. Daß wir Deutschen, obgleich, wie die Folge gezeigt hat, das künstlerisch höchstbegabte Volk der modernen Welt, doch so lange hinter jenen Nationen zurückgeblieben sind, hat seinen Grund vor allen Dingen in der traurigen Wendung unserer politischen Verhältnisse am Ausgange des Mittelalters. Daß wir aber zur dauerhaften Gründung eines nationalen Theaters auch dann nicht gelangten, als uns vom Schicksale eine seltene Fülle gewaltiger Genien geschenkt wurde, dazu hat am Meisten ein Zug des deutschen Volkscharakters beigetragen, der sich, von seiner guten Seite betrachtet, als eine geistige Universalität,

von seiner üblen aber als Hinneigung zum Fremden, Ausländischen, ja als ein Hang zu wechselnder Mode darstellt. Vergebens waren bisher die herrlichen Taten Einzelner: vergebens versuchte Lessing, zugleich durch eigene Schöpfungen ein deutsches Drama anbahnend, die fremden Einflüsse zu segensreichen zu gestalten, indem er die Herrschaft der Franzosen brach und Shakspere an ihre Stelle brachte; vergebens strebten Göthe und Schiller in Weimar eine nationale Schaubühne fest zu begründen. Ja, als Gluck auch auf dem Gebiete der Oper reformirend eingriff, mußte er mit seinen großen Plänen sogar dem Vaterlande den Rücken zuwenden, und erst auf dem Wege über Paris, das ihm gastlich seinen Boden geöffnet hatte, empfingen wir die Segnungen des neuen Geistes, den Gluck der Oper einzuhauchen wußte, der nun aber auch wieder nicht lange bei uns walten sollte.

Der Ausblick, den Rich. Wagner, nachdem er zu seiner vollen künstlerischen und intellektuellen Reife gelangt war, auf die Zustände unseres deutschen Theaters warf, war ein überaus trauriger, sowohl in Bezug auf das Was, als auf das Wie der Aufführungen. In ersterer Hinsicht schien, nachdem das heilsame unmittelbare Eingreifen unserer klassischen Meister aufgehört hatte, nun vollends aller und jeder nationale Sinn verschwunden. „Im Theater," sagt Wagner, „feierte der Römer seine Gladiatorenspiele, der Grieche seine Tragödien, der Spanier hier seine Stiergefechte, dort seine Autos, der Eng-

länder die rohen Späße seiner Clowns, wie die erschütternden Dramen seines Shakspere, der Franzose seinen Cancantanz wie seinen spröden Alexandrinerkothurn, der Italiener seine Opernarie — der Deutsche? Was könnte der Deutsche in seinem Theater feiern? Für jetzt feiert er dort — natürlich: in seiner Weise! — Alles zusammen, fügt dem aber der Vollständigkeit oder Wirkung wegen noch Schiller und Göthe, und neuerdings Offenbach hinzu." Diesem bunten Durcheinander von Werken der verschiedensten Zeiten, Nationen und Stilarten entsprach denn auch die Aufführung. Indem man in einem und demselben Kunstinstitut die gewaltigsten Dichterwerke wie die seichtesten Tageserzeugnisse, die edelste Musik unserer großen Meister und die frivolsten Opern und Operetten des neuesten französischen und heimischen Marktes unterschiedlos neben einander, und zwar täglich, aufführte, mußte den Darstellern wie dem Publikum jeder Begriff von der Würde und Weihe eines derartigen Institutes verloren gehen. Amusement suchte dort einzig das Publikum, Beifall und Erwerb die Darsteller. Die Unsitte täglicher Aufführungen, die dem rein industriellen Gesichtspunkte des Gelderwerbs ihre Entstehung verdankt, hatte notwendig für die Leitung Flüchtigkeit und Pietätlosigkeit, für die Darstellenden völlige Stillosigkeit und gedankenlose Routine, für das Publikum Gleichgiltigkeit und Schlaffheit zur Folge. Auf das Ganze eines Kunstwerks ward gar nicht mehr gesehen; wenn ja einmal klassische Werke

(wie z. B. die Schiller'schen Dramen in München und jüngst der „Faust“ in Weimar und Hannover) vollständig aufgeführt wurden, so staunte man ein solches Ereigniß wie ein Wunder an, ein Wunder, insofern Direktion und Darsteller so etwas leisten und das Publikum eine solche „Strapatze“ aushalten könnte. Im Uebrigen galt es als Glaubenssatz, daß mehr oder minder alle Bühnenwerke unserer großen Meister, voran Schiller's, „zu lang“ für die Aufführung seien, und recitirte wie gesungene Dramen wurden als vogelfreie Waare betrachtet, an der jeder Intendant oder Kapellmeister nach Herzenslust herumstreichen zu dürfen glaubte.

Wie mußte sich nun Wagner zu diesen Verhältnissen stellen? Daß er in kühnem Trotze dieser beispiellosen Misère entgegentrat, daß er viele Jahre lang (gewiß nicht ohne die schwersten inneren Kämpfe) seine eigenen Werke den stehenden Theatern vorenthielt oder doch nur in wenigen Ausnahmefällen gegen die bestimmte Garantie einer ausnahmsweise vollständigen und korrekten Wiedergabe zur Aufführung überließ — dies hat ihm nicht zum Wenigsten den so verbreiteten Ruf eines stolzen und hochfahrenden Wesens eingetragen. „Wagner will eine eximirte Stellung vor allen seinen großen Vorgängern einnehmen; er allein will sich nicht zu Dem bequemen, womit Jene alle zufrieden gewesen sind.“ So stellt man die Verstümmelung der Werke der Todten, die sich freilich nicht mehr wehren können, als etwas Normales hin, um damit die der

Werke Lebender zu rechtfertigen, und verschweigt wohlweislich, daß jene Todten ihr Leben lang die gleiche Misère durchgemacht und schmerzlich empfunden haben: das Mißverhältniß der ihnen zu Gebote stehenden Mittel im Vergleich zu der Größe ihrer künstlerischen Intentionen; man verschweigt, daß die Stimme jener Todten heute am lautesten Protest erheben würde gegen einen Klassicitätskultus, bei welchem man unter vielem Augenverdrehen und gedankenloser Bewunderung noch nicht einmal dahin gekommen ist, die Werke der Heroen unserer Kunst so aufzuführen, wie sie geschrieben sind. Uebrigens hat Wagner die obige Forderung nicht entfernt etwa nur in Bezug auf seine eigenen Werke aufgestellt, vielmehr noch jedesmal, wenn sich ihm Aussicht darbot, in unsere öffentliche Kunstpflege tätig einzugreifen, zugleich auf Festsetzung eines mustergiltigen Stiles für die Aufführung aller wahrhaft deutschen Kunstwerke gedrungen. So s. Z. in München, so auch noch jüngst aus Anlaß einer in Bayreuth unter seiner Leitung zu gründenden Schule für musikalisch-dramatischen Vortrag, deren Eröffnung, schon für das nächste Jahr geplant, leider hat hinausgeschoben werden müssen, weil es, um ihr Gedeihen auch materiell zu sichern, einer noch weit gesteigerten Teilnahme bedürfen wird. Gestatten Sie mir, bei dieser Gelegenheit, wo ich das Verhältniß Wagner's zu den alten Meistern berühre, die Bemerkung einzuschalten, daß von allen gegen Wagner verbreiteten Vorurteilen das allersinn-

loseste das der sogenannten „Verachtung der Klassiker" ist. Ich werde Ihnen nachher durch die schlagendsten Aussprüche unserer großen Klassiker zu belegen haben, wie innig Wagners Kunst in dem ganzen Denken und Empfinden derselben wurzelt, wie sie ein notwendiges Ergebniß ihrer Kunst, gleichsam die Erfüllung des von ihnen Verheißenen ist; ich halte mich jetzt nicht minder verpflichtet, Sie darauf hinzuweisen, daß Wagner seinerseits nicht nur durch Aufführungen und Bearbeitungen klassischer Werke (ich erinnere statt vieler Beispiele nur an seine Aufführung Beethoven'scher Symphonieen und seine Bearbeitung der Gluck'schen „Iphigenie") seinen eingefleischtesten Gegnern, Männern wie Gumprecht und Hanslick, rückhaltlose Bewunderung abgenötigt hat, daß auch nie von einem Künstler wärmer und begeisternder über andere geschrieben worden ist, als von Wagner über alle unsere klassischen Meister. Was Wagner an ihren Leistungen als unvollkommen hie und da bezeichnet hat, lag immer in der Mangelhaftigkeit des Kunstgenre's, für das sie schrieben, begründet; nie ist es ihm eingefallen, an dem Ruhme auch nur Eines unserer alten Meister rütteln zu wollen. Dagegen gehören seine überaus zahlreichen Einzelaussprüche über Mozart, Beethoven und Weber auf der einen, über unsere Dichter, vor Allen Göthe, auf der andern Seite, zu dem Schönsten, was die deutsche Litteratur kennt. Ich muß es mir leider versagen, Ihnen dies heute durch Beispiele zu belegen, möchte Sie aber

gerade für diesen Punkt, was die Musiker anlangt, auf eine demnächst erscheinende Sammlung „die Musik und ihre Classiker in Aussprüchen Richard Wagner's"*) aufmerksam machen."

Doch kehren wir nach dieser Abschweifung zu einer Beantwortung der Frage zurück, von der wir ausgingen: wie mußte sich Wagner zu den vorgefundenen Zuständen des deutschen Theaters stellen? Ihm hatte schon früh das großartige Bild der griechischen Tragödie vorgeschwebt, und wenn er die lange Reihe unserer herrlichen Meister in Poesie und Musik überblickte, so wollte er sich die Hoffnung nicht rauben lassen, daß auch uns eine solche nationale Kunstblüte beschieden sein müsse. Je mehr er, namentlich durch die Erfahrungen, die er mit der Aufnahme seiner eigenen Schöpfungen machen mußte, zu der Erkenntniß kam, wie wenig die innere Beschaffenheit des deutschen Theaters seinen Idealen entspräche, desto lebhafter regte sich in ihm der Drang nach Reform. Die große Bewegung der Jahre 1848 und 1849 zog indeß auch ihn in ihren Strudel, und indem sie statt eines Reformators zeitweilig einen Revolutionär aus ihm machte, warf sie ihn als Verbannten in ein fremdes Land. Jetzt erst, da alle Hoffnung geschwunden schien, es zu verwirklichen, stellte er seiner Nation das große Ideal in Flammenzügen vor Augen in seiner Schrift „die Kunst und die Revolution", zugleich das

*) Dieselbe ist mittlerweile bei Edw. Schlömp in Leipzig erschienen.

Götzenbild erbarmungslos zertrümmernd, das sich als deutsche Kunst bisher in unseren Musentempeln gespreizt hatte. Fern von aller äußern Berührung mit den Kunstanstalten, ließ er doch keinen Augenblick ab, sobald sich nur sein Seelenzustand einigermaßen beruhigt und abgeklärt hatte, seine alten Reformpläne nun bestimmter und umfassender auszugestalten, je mehr sich namentlich auch wieder gewaltige eigene künstlerische Entwürfe in seiner schaffenden Phantasie festsetzten, die auf dem bisherigen Boden der künstlerischen Oeffentlichkeit zu verwirklichen er niemals hoffen durfte. Rührend ist es zu sehen, wie er, von größeren Verhältnissen ausgeschlossen, für das Winkeltheater des kleinen Zürich Reformpläne ausarbeitet; ergreifend wie auch er, der deutscheste Künstler, gleich seinem großen Ahnherrn Gluck, sich endlich gezwungen sieht, in dem „modernen Babel", in Paris, seiner Kunst eine Zufluchtsstätte zu suchen, wie er eine Musteraufführung des „Tristan" plant und eine solche des „Tannhäuser" auch wirklich zu Stande bringt, um aber durch ihren Erfolg einzusehen, was ihn nur die allerbitterste Not hat übersehen lassen können, daß er auf Verständniß doch nur im Vaterlande rechnen könne, in demselben Vaterlande, das ihn verkannt und verbannt hatte. Endlich in die Heimath zurückgerufen, versuchte er nochmals seine weitgehenden Reformen, zunächst in Wien, später in München, durchzusetzen; immer aber mußte er wieder scheitern an dem unverbesserlichen Geiste des Alten, der an unseren stehenden

Bühnen herrscht und auch die frisch aufstrebenden jungen Elemente in Fesseln schlägt. Wie er schließlich den kühnen Entschluß faßte, den Boden der zünftigen Kunstinstitute ganz zu verlassen und auf eigenem Grunde ein völlig neues Gebäude aufzuführen, und wie glänzend ihm dies gelungen, ist noch frisch in Ihrer Aller Erinnerung. Versuchen wir denn jetzt eine kurze Würdigung der Bayreuther Musteraufführungen hinsichtlich ihres zu erhoffenden Einflusses auf den Geist unserer öffentlichen Kunstzustände.

Das Erste, was Wagner als notwendig erkannte, um in den besseren Elementen des Publikums wieder das völlig verlorene Bewußtsein von der Weihe einer künstlerischen Aufführung hervorzurufen, war, diese Aufführung als eine vereinzelte, dem Schlendrian des täglichen Repertoireganges entzogene, hinzustellen. Ein Fest sollte sie wieder sein, nicht Amusement und Erholung nach den Lasten und Misèren des Alltagslebens, vielmehr eine geistige Sammlung und Anspannung während einer Zeit der Erholung. Zur Aufführung bestimmte er dasjenige Werk, das sich von seinem ersten Entwurf ab bis zu seiner Vollendung durch mehrere Jahrzehnte seines frucht- und arbeitreichen Lebens hindurchgezogen hatte, ein Werk, das nach äußerem Umfang und innerer Tiefe leicht das Gewaltigste darstellen möchte, was in deutscher Dichtung und Musik geschaffen worden, und jedenfalls den Höhepunkt seines eigenen Kunstschaffens bezeichnet, den „Ring des Nibe-

lungen". Wie dieses Werk an sich durch seine bis dahin unerhörten Dimensionen, durch die völlig neue Welt. in der es sich bewegt, außergewöhnliche Anforderungen schon in Betreff des Bühnenhauses stellte, so besonders noch durch die neuen Absichten, die sein Schöpfer mit dieser Aufführung verknüpfte. Andacht und Weihe sollten in diesen Räumen herrschen: daher mußte Alles verschwinden, was in den gewöhnlichen Schauspiel- und Opernhäusern den Zuschauer hiervon abzuziehen und zu zerstreuen pflegt. Keine Ränge, keine Logen mehr, von denen aus das Publikum häufig mehr sich untereinander, als die Vorgänge auf der Scene betrachtet; kein offen daliegendes Orchester, in welchem die dem Auge plump sich darstellenden Manipulationen der Instrumentisten jede andauernde Illusion verkümmern müssen. Zwischen einfach, aber edel und würdig verzierten Seitenwänden sammelt sich auf amphitheatralisch sich erhebenden, nach vorne zu verengernden Sitzreihen die künstlerische Gemeinde, nachdem ein Trompetensignal, dessen Klänge als ein Hauptmotiv dem darzustellenden Tondrama entnommen sind, sie dazu berufen hat. Sobald die Plätze eingenommen, tritt Finsterniß in dem ganzen Raume ein, damit die gespannte Aufmerksamkeit Aller sich einzig auf die bald hell zu erleuchtende Bühne richte und nicht Nachlesen im „Textbuch" (!) und andere störende Gewöhnungen unseres Opernpublikums davon abziehe. Aus der Tiefe erschallen jetzt geheimnißvoll die Klänge des unsichtbaren Orchesters und bereiten uns ahnend auf die

Stimmungen vor, die durch die Vorgänge der Scene in uns erregt werden sollen. Die musterhaften Leistungen sämmtlicher Darsteller, Ergebnisse langen, liebevollen Studiums, Beweise einer selten uneigennützigen Hingabe, zeigen nirgends das Bestreben, die eigene Person in den Vordergrund treten zu lassen. Alles greift zu einem großartigen Ganzen ineinander, in dessen Rahmen sich ein Jeder mit inbegriffen fühlt, weshalb sich auch der Meister und seine künstlerischen Genossen allen äußeren Beifall, Hervorruf u. dgl. verbeten haben. So muß ein solches Ereigniß allein durch den Geist, in dem es aufgefaßt wird, durch die äußeren Formen, in denen es sich abspielt, läuternd und erhebend auf Alle einwirken, die mitarbeitend, fördernd, schauend und hörend daran Teil nehmen; und wie jeder Einzelne von uns, die wir zur Einweihung des neuen Kunsttempels nach Bayreuth gezogen waren, eine reiche Fülle beglückender Erinnerungen, belebender Anschauungen, begeistertneuer Triebe in den engen Kreis des eigenen Lebens mitgebracht hat, so kann es vor allen Dingen nicht ausbleiben, daß die Künstler, die dort mitwirkten, das, was sie gewonnen und gelernt haben, auch in den altgewohnten Umgebungen verwerten, ja unter ihren Genossen ausbreiten und ihm allgemach zur Herrschaft verhelfen, und dies immer mehr und mehr, wenn Wagner's letztes Ziel erst erreicht sein wird, daß wir, sei es nun in Bayreuth oder wo immer sonst, ein stehendes nationales Bühnenfestspielhaus für perio-

disch wiederkehrende Musteraufführungen von Werken wahrhaft deutschen Stiles uns erringen.

Sehen wir somit Wagner im Begriffe, endlich Das zu erreichen, was seinen herrlichen Vorgängern nicht glücken wollte, die Gründung eines nationalen Theaters und einer edlen und würdigen Kunstpflege; sehen wir durch das Bayreuther Ereigniß des Jahres 1876 den Beweis geliefert, daß es nicht eitel Schwärmerei war, an eine Wiederkehr hellenischer Kunstzustände zu denken, so ist es nunmehr hohe Zeit für uns, auf das Wesen des „Kunstwerks der Zukunft" etwas näher einzugehen, welches nach Wagner's Hoffnung an erster Stelle jenem nationalen Theater Leben verleihen soll, indem es ihm zugleich Material zuführt und den in ihm herrschenden Geist bedingt. Denn daß durch das „Wie" der Aufführungen allein noch keine Erscheinung ermöglicht wird, die man in einem Athem mit der theatralischen Kunst der Griechen nennen dürfte, darüber kann uns etwa ein Blick auf die „große Oper", ja selbst auf die „tragédie" der Franzosen belehren; und Wagners ganze dramaturgische Größe, seine seltene Vielseitigkeit, vermöge deren er nicht nur das Technische der Musiker und Darsteller bis ins intimste Detail beherrscht, sondern auch in das Scenische, Choregraphische, Maschinistische aller Orten auf's Lebhafteste und mit Sachkenntniß eingreift — dies Alles würde nimmer seinem Kunstwerke und dem deutschen Theater die Zukunft sichern können, für die er selbst es berechnet hat.

Der künstlerische Inhalt aber, mit dem Wagner in seinem Kunstwerke das nach seinem Plane zu gestaltende Theater der Deutschen erfüllt hat, wird dieses auf diejenige Stufe bringen, wo es, hoch erhaben über alle schädlichen Beeinflussungen von außen, kühn mit der größten Erscheinung der Kunstgeschichte sich messen kann. Was Wagner's Kunstwerk von dem seiner deutschen Vorgänger specifisch unterscheidet, ist, daß er es stofflich auf nationalem Grunde aufgeführt und eine originale Form dafür gefunden hat. Unmittelbar an die griechische Tragödie anknüpfend ist einmal die principielle Anweisung der Sage als desjenigen Gebietes, aus dem die dichterischen Stoffe zu entnehmen sind und sodann die, vornehmlich durch unsere großen deutschen Dichter und Musiker bereits angebahnte und nach Jahrtausenden endlich wieder vollzogene Vereinigung sämmtlicher Künste zum gemeinsamen Drama.

Nach diesem Vorausblick müssen wir nun etwas weiter zu einem kunstgeschichtlichen Rückblick ausholen, um uns das Wagner'sche Kunstwerk als Organismus in allen seinen Teilen verdeutlichen zu können.

Wir sahen bereits oben, wie die Renaissance nach dem langen Winterschlafe der Menschheit im Mittelalter das Kunstleben von Neuem wieder erweckte. Die bildenden Künste waren es, die, wie sie am Längsten sich erhalten hatten, auch

am Ersten sich zu regen begannen. Zu ihnen gesellte sich aber eine völlig neue Kunstgattung in der christlichen Musik, die in der den Alten in solcher Anwendung unbekannten Harmonie ein ganz neues Reich erschloß. Der harmonische Chorgesang auf der einen, das moderne Orchester auf der anderen Seite sind Erfindungen, die wir, zugleich mit den wunderbaren Leistungen auf allen Gebieten der bildenden Künste, den Italienern verdanken. Nicht sobald hatten die einzelnen Künste wieder zu leben angefangen, als sich auch der Drang nach Wiedervereinigung zu regen begann. Dieselben Italiener versuchten sich dem alten griechischen Gesammtkunstwerke wieder zu nähern, und die Geschichte dieses (später von anderen Nationen, namentlich den Deutschen, fortgeführten) Versuches sehen wir vor uns in der Geschichte der Oper.

Sie Alle wissen, daß Wagner die Oper (vornehmlich in dem grundlegenden Buche: „Oper und Drama") auf den Tod*) bekämpft hat. Im Folgenden versuche ich Ihnen kurz die leitenden Gedanken und das Ergebniß des betr. Teiles der Wagner'schen Schrift wiederzugeben.

*) Höchst bezeichnend für Wagners Stellung zur Oper sind die folgenden Worte (IX, 373): „Opera", Plural von „opus", hieß diese neue Gattung von „Werken", aus welchen die Italiener Weibchen, die Franzosen aber Männchen machten, wodurch die neue Gattung sich als generis utriusque herauszustellen schien. Ich glaube, man kann keine zutreffendere Kritik der „Oper" geben, als wenn der Entstehung dieses Namens derselbe richtige Takt zugesprochen wird, wie derjenigen des Namens der Tragödie; hier wie dort waltete keine Vernunft, sondern ein tiefer Instinkt bezeichnete dort etwas namenlos Unsinniges, hier etwas unnennbar Tiefsinniges.

Der Weg, den man zur Wiedervereinigung der Künste in der Oper beschritt, war ein durchaus falscher und mußte zu allem Anderen eher, als wohin er führen sollte, ja er mußte zuletzt zum Verfalle aller einzelnen Künste führen. Zwar fanden sich in dem neuen „Kunstwerke", wie in der griechischen Tragödie, alle Kunstarten beisammen; nicht aber innerlich verbunden, in gegenseitiger Durchdringung, und gleich berechtigt, sondern locker neben und unabhängig von einander, dabei die eine auf Kosten der anderen sich vordrängend. Die herrschende Kunst wurde sehr bald die Musik. Für sie bildete man stehende Formen aus (die Arie und das Recitativ, Duett, Terzett ꝛc., das Ensemble, die Chöre), in welche ein nach rein musikalischen Gesetzen behandelter Inhalt gegossen wurde. Der so ausgefüllten Form hing man dann, gleichsam als notdürftige Bekleidung, das Wort um, das Wort, das man kaum noch dichterisch nennen konnte, zu dem sich auch sehr bald ein wirklicher Dichter nicht mehr hergab, von dem schließlich vielmehr das Voltaire'sche Wort galt: „ce qui est trôp sôt, pour être dit, on le chante"*). Auch die Tanzkunst, die in dem alten gemeinsamen Drama zur mimischen Darstellung veredelt erschien, wurde hier zwar ebenfalls herangezogen, aber, um ihren Ansprüchen zu genügen, mit Einzelproductionen abgespeist, die, episodisch eingeschoben, eine irgendwie einheitliche

*) Ein Wort, dem Wagner später das andere gegenüber gestellt hat: „was nicht wert ist gesungen zu werden, ist auch nicht der Dichtung wert!"

Wirkung des ganzen Kunstwerkes völlig unmöglich machten; jenes einzig bedeutsame Eingreifen der Tanzkunst dagegen als dramatischer Action wurde, fast mehr noch als die dichterische Grundlage, unberücksichtigt gelassen, so daß die Unnatur, die Steifheit und das falsche Pathos eines „Opernhelden" uns ja noch heute sprichwörtlich sind. Fassen wir zusammen, so findet Wagner den Irrtum in dem Kunstgenre der Oper darin, „daß „ein Mittel des Ausdruck's (die Musik) zum Zwecke, der Zweck des Ausdrucks (das Drama) aber zum Mittel gemacht war." Dieser Irrtum mußte je nach der Art der Meister, die sich mit der Oper befaßten, mehr oder weniger hervortreten. Mozart, der bedeutendste Musiker, der die Oper angebaut hat, wußte nicht allein durch die unvergleichliche Schönheit seiner Musik das Fehlen einer ächt dichterischen Grundlage verschmerzen zu lassen, oder doch möglichst dafür zu entschädigen, sondern auch die in der textlichen Unterlage etwa vorhandenen dichterischen Momente mit genialem Instinkte herauszugreifen und, indem er gerade hier seine musikalische Kunst aufs Höchste spannte, auf ihrem Grunde eine musikalisch-dramatische Wirkung von großartigster Bedeutsamkeit zu erzielen, wofür ich zum Belege nur an die beiden Finales des „Don Juan" zu erinnern brauche. Gluck, der im Gegensatze zu Mozart nicht sorglos an den zu componirenden Operntext herantrat, vielmehr, unter stärkster Beeinflussung seines Textdichters, demselben möglichst viele rein dramatisch-dichterische

Momente von vorne herein einzupflanzen suchte — derselbe Gluck ließ doch die bisherigen musikalischen Formen der Arie 2c., sowie die Forderungen an ihren rein musikalischen Inhalt völlig unangetastet, wobei er sich allerdings bestrebte, „die in der Textunterlage bezeichnete Empfindung so getreu wie möglich durch jenen musikalischen Inhalt wiederzugeben.“ Bei Gluck sehen wir, wenn ich so sagen darf, das falsche Princip der Oper in der Theorie überwunden, in praxi aber fortbestehen. Die Meister der Gluck'schen Schule, der Franzose Méhul, der große Italiener Cherubini und sein jüngerer Landsmann Spontini, sind im Princip nicht über ihren Lehrer hinausgegangen, bei ihnen sehen wir jene alten Formen nur nicht mehr ganz so locker verbunden, wie früher, z. B. Arie und Recitativ etwas enger in einander übergehend. Weber endlich, (dessen Oper Wagner eine ungemein liebevolle, verständnißinnige Besprechung widmet), kam, nachdem er früher, namentlich im „Freischütz“, sich ganz unwillkürlich von den wundervollen Eingebungen seines musikalischen Genius hatte leiten lassen, endlich in der „Euryanthe“ viel bestimmter noch als Gluck auf die Forderung eines in Musik zu setzenden Dramas zurück. Da er sich aber nicht entschließen konnte, von den beiden widerstrebenden Elementen (ganz für sich allein genügende Melodie und durchgehend wahrer dramatischer Ausdruck) eines zu opfern, so opferte er dadurch, ohne es zu wissen und zu wollen, die innere und äußere Harmonie seines Kunst-

werks, „und so sehen wir denn gerade in diesem Werke, dem absichtlichsten, das je geschaffen worden, bei allen seinen Schönheiten die inneren Widersprüche des ganzen Operngenre's am Consequentesten durchgeführt und am Offensten dargelegt." Ueber die neueste Epoche der Oper ist wenig mehr zu sagen: schon Auber und Rossini, welcher Letztere mit einer an Cynismus grenzenden Ehrlichkeit auch jeden Schein eines Drama's vermied und es ganz der reinen Melodie aufopferte, bezeichnen mit ihren Nachfolgern die Etappen des Verfalles der Oper, welche wir denn in der Meyerbeer'schen sogenannten „großen Oper", einem Conglomerat der unerhörtesten Effectmittel, auf einer Stufe angelangt sehen, wo sie jeden Anspruch auf die Bezeichnung als Kunst längst verwirkt hat.

Trotzdem also, wie wir gesehen haben, die Geschichte der Oper uns die Geschichte eines fundamentalen künstlerischen Irrtumes aufweist, so haben doch die größten Geister nie aufgehört, gerade von ihr die Erlösung zu dem großen Urkunstwerke, dem Drama als dem Sammelpunkte der verschiedenen Künste, zu erhoffen. Wir müssen es hier nochmals wiederholen, daß schon Gluck das Drama als solches in den Vordergrund stellte (er, der das Wort sprach: „wenn ich vor der Aufführung eines meiner Werke stehe, so bitte ich Gott auf den Knien, er möge mich vergessen lassen, daß ich Musiker bin!"); daß er die „Nothwendigkeit eines der Textunterlage entsprechenden Ausdruckes in Arie und Recitativ mit Bewußt-

sein und grundsätzlich aussprach," vor Allem aber auch es zum Princip erhob, „den rein declamatorischen Accent des Verses nie zu Gunsten des musikalischen Ausdruckes zu entstellen." Diese neuen Gedanken Glucks, ausgesprochen in der weltberühmten Vorrede zur „Alceste", sowie die Kunstwerke, die er in Befolgung seines neuen Princips geschaffen, haben ihm die Bezeichnung als Schöpfer des musikalischen Drama's eingetragen. Mit Uebergehung seiner Nachfolger betonen wir hier nur, daß der letzte edle und große Operncomponist, Weber, uns nochmals an einem schlagenden Beispiele die Sehnsucht der reinen Musik zeigt, sich als Bestandteil in ein neues gemeinsames Kunstwerk aufzulösen.*)

Nicht Musiker aber sind es allein, die die Zurückführung der in der Oper enthaltenen Keime auf ihre ursprüngliche Bestimmung als musikalisches Drama versuchten; auch unsere großen Dichter und Denker hefteten aus ihrer Sphäre heraus den Blick sehnsuchts- und hoffnungsvoll auf dieses Kunstgenre. Schon Lessing, gewiß noch heute der berufenste Beurteiler in Sachen der Kunst, spricht sich in den nachgelassenen Frag-

*) Den Drang der Musik, mit dem Menschenwort sich zu verbinden, hat endlich auch der größte Tonmeister, der je gelebt, Beethoven, in großartiger Symbolik dargelegt in der 9. Symphonie, wo im letzten Satze in den wütenden Sturm der Instrumente, der uns den Gipfel unbefriedigter menschlicher Leidenschaft vorführt, erlösend eine menschliche Stimme hineintritt, die den Instrumenten zuruft: „Ihr Freunde, nicht diese Töne! sondern laßt uns angenehmere anstimmen und freudenvollere!"

menten zur Fortsetzung des „Laocoon" also aus: „die Natur scheint die Poesie und Musik nicht sowohl zur Verbindung, als vielmehr zu einer und eben derselben Kunst bestimmt zu haben." „Es hat," so fährt er fort, „auch wirklich eine Zeit gegeben, wo sie beide zusammen nur eine Kunst ausmachten. Ich will nicht leugnen, daß die Trennung nicht natürlich erfolgt sei, noch weniger will ich die Ausübung der einen ohne die andere tadeln; aber ich darf doch bedauern, daß durch diese Trennung man an die Verbindung fast gar nicht mehr denkt, oder wenn man ja noch daran denkt, man die eine Kunst nur zu einer Hilfskunst der anderen macht und von einer gemeinschaftlichen Wirkung, welche beide zu gleichen Teilen hervorbringen, gar Nichts mehr weiß. Hernach ist auch noch dieses zu erinnern, daß man nur eine Verbindung ausübt, in welcher die Dichtkunst die helfende Kunst ist, nämlich in der Oper, die Verbindung aber, wo die Musik die helfende Kunst wäre, noch unbearbeitet gelassen hat." Aus Anlaß der Gluck'schen Reformen schreibt Herder bei Besprechung der „Alceste": „Von jener Herrscherhöhe, auf welcher sich der gemeine Musikus brüstet, daß die Poesie seiner Kunst diene, stieg er herab und ließ, soweit es der Geschmack der Nation, für die er in Tönen dichtete, zuließ, den Worten, der Empfindung, der Handlung selbst seine Töne nur dienen. Er hat Nacheiferung gefunden und vielleicht eifert ihm bald einer vor, daß er nämlich die ganze Bude des zerschnittenen und zerfetzten

Opernklingklangs umwirft und ein Odeum aufrichtet, ein zusammenhängendes lyrisches Gebäude, in welchem Poesie, Musik, Action und Decoration Eines sind." Wenn Herder heute Wagner und sein Bayreuther Kunstwerk charakterisiren sollte, er würde an diesem Ausspruche nicht ein Wort zu ändern finden, nur daß aus dem „vielleicht" die schönste, kaum geträumte Wirklichkeit geworden ist! Schiller endlich in dem denkwürdigen Briefe an Göthe vom 29. Dezember 1797 spricht sich folgendermaaßen aus: „ich hatte immer ein gewisses Vertrauen zur Oper, daß aus ihr wie aus den Chören des alten Bacchusfestes das Trauerspiel in einer edleren Gestalt sich loswickeln sollte. In der Oper erläßt man uns die servile Naturnachahmung, und obgleich nur unter dem Namen von Indulgenz, könnte sich auf diesem Wege das Ideale auf das Theater stehlen. Die Oper stimmt durch die Macht der Musik und durch eine freiere harmonische Reizung der Sinnlichkeit das Gemüt zu einer schöneren Empfängniß; hier ist wirklich auch im Pathos selbst ein freieres Spiel, weil die Musik es begleitet, und das Wunderbare, welches hier einmal geduldet wird, müßte notwendig gegen den Stoff gleichgiltiger machen." Göthe erwidert dem Freunde zustimmend: „Ihre Hoffnung, die Sie von der Oper hatten, würden Sie neulich in „Don Juan" auf einen hohen Grad erfüllt gesehen haben," setzt dem freilich wehmütig hinzu: „dafür steht aber auch dieses Stück ganz isolirt, und durch

Mozart's Tod ist alle Aussicht auf etwas Aehnliches vereitelt." So schrieb Göthe 1797, und er mag bis an seinen Tod, wie hier von der Oper, so von der deutschen dramatischen Kunst überhaupt gedacht haben, daß sie eben zu Ende sei. Er konnte nicht ahnen, daß noch zu seinen Lebzeiten der Mann erstehen sollte, der, mit übermächtiger Hand in die deutsche Kunstentwicklung eingreifend, sie in die einzig ihr bestimmten Wege gezwungen und endlich zum großartigsten Abschlusse im Sinn und Geist seiner Vorgänger gebracht hat.

Wir deuteten oben an, daß das specifisch unterscheidende Merkmal des Wagner'schen Kunstwerkes in dem nationalen Stoff*) und der originalen Form zu suchen sei. Daß dies Beides sich in der „deutschen" Oper nicht findet, habe ich gar nicht für nötig gehalten, in der vorhergehenden Auseinandersetzung, die es mehr nur auf das Widersinnige des ganzen Genre's abgesehen hatte, ausdrücklich zu beweisen; doch liegt es in der Natur der Sache. Ist doch die Oper nicht nur ihrer Entstehung nach durchaus undeutsch, die größten Meister, die sich mit ihr befaßt, Gluck und Mozart, haben es sich auch gar nicht beikommen lassen, in ihr ein deutsches Kunstwerk hinzustellen; bedenken wir nur, daß der Eine seine Opern ursprünglich auf französische, der Andere auf italienische Texte

*) Einzig „Tristan und Isolde" und „Parsifal" sind nicht dem Gebiete der germanischen Sage entstammt. Dafür aber darf man mit Fug und Recht die erstere die allermenschlichste, die zweite die allerchristlichste Sage nennen!

componirt hat*) Aber auch im recitirten Schauspiel fehlt es uns sowohl an einem festbegrenzten Stoffgebiete, als an einer nationalen Kunstform, deren unsere Dichter unbedenklich und zuversichtlich sich bedient hätten. Man betrachte das Lessing'sche, das Göthe'sche, das Schiller'sche Drama — jedes zeigt uns eine völlig eigene Gattung. Zur Sicherheit und Klarheit sind aber diese Meister auch in sich nie gelangt, vielmehr sehen wir in ihrem Wirken ein fortwährendes Tasten und Versuchen, in stofflicher wie formeller Hinsicht. Die Antike, das Mittelalterlich-Romantische, die neuere Historie, endlich das modernste Leben müssen nach einander herhalten, um Stoffe zu liefern. Die Form ist bald prosaisch, bald poetisch, hier wieder bald die des Shakspere'schen Drama's, bald die antike überwiegend. Wie wenig wohl sich die herrlichen Meister selbst namentlich bei der ungelösten Stofffrage befunden haben, darüber mögen uns ihre Klagen belehren, wenn z. B. Göthe an Schiller schreibt (30. und 31. August 1797): „Wir Modernen leiden Alle an der Wahl des Gegenstandes. Diese Materie erscheint mir immer in ihrer höheren Wichtigkeit. Wann werden wir armen Künstler dieser letzten Zeiten uns zu diesem Hauptbegriff erheben können!" „Ich kann Ihnen nicht sagen, um meine obigen Klagelieder zu wiederholen, wie sehr mich jetzt

*) Es darf hier indessen nicht verschwiegen werden daß Weber in seinem Freischütz auf nationale Stoffe, und zwar auf die deutsche Sage hingewiesen hat.

die Mißgriffe im Gegenstand beunruhigen. Denken Sie doch auch indeß immer weiter über die poetischen Formen und Stoffe nach!" Und Schiller an Göthe (4. April 1797): „Ich finde, je mehr ich über mein eigenes Geschäft und über die Behandlungsart der Tragödie bei den Griechen nachdenke, daß der ganze cardo rei in der Kunst liegt, eine poetische Fabel zu erfinden. Der Neuere schlägt sich mühselig und ängstlich mit Zufälligkeiten und Nebendingen herum, und über dem Bestreben, der Wirklichkeit recht nahe zu kommen, beladet er sich mit dem Leeren und Unbedeutenden, und darüber läuft er Gefahr, die tiefliegende Wahrheit zu verlieren, worin eigentlich alles Poetische liegt." Doch hat, unbewußt freilich, Göthe selbst diese brennende Frage gelöst; im „Faust", dem Höhenpunkte moderner Dichtung, hat er nachgewiesen, worin alles Poetische liegt: die Welt des „Idealen" und des „Wunders", die Schiller aufs Theater gebracht wissen wollte, im Mythos uns erschlossen. „Unbewußt", sagte ich; begründet und zur unumstößlichen Norm erhoben hat auch dies erst Wagner, auf der antiken Tragödie fußend, im zweiten Teil seiner oben erwähnten Schrift „Oper und Drama."]

Das Charakteristische der Sage ist, daß sie uns die tiefsten Ideen an den einfachsten Vorgängen veranschaulicht. „In welche Zeit und welche Nation sie auch fällt, sie hat den Vorzug, von dieser Nation nur den rein menschlichen Inhalt

aufzufassen und diesen Inhalt in einer nur ihr eigentümlichen, äußerst prägnanten und deßhalb schnell verständlichen Form zu geben. „Alles nötige Detail zur Beschreibung und Darstellung des Historisch-Conventionellen, was eine bestimmte, entlegene Geschichtsepoche, um den Vorgang genau verständlich zu machen, erfordert und was vom historischen Roman- oder Dramendichter in unseren Zeiten deshalb so umständlich breit ausgeführt wird, kann der Dichter des Mythos übergehen." Er will uns einfach typische Vertreter unserer Gattung vorführen; diejenige Erhabenheit und Größe in Leidenschaften und Taten aber, die wir von Solchen erwarten, treffen wir einzig eben in jener fernen Welt des Mythos, in jener Welt, in der auch wir, die wir keine Mythen mehr zu dichten vermögen, noch häufig, wie in einer verlorenen, entschwundenen Heimat, in Träumen wandeln. Durch das Wunder, das sein erlaubtestes Mittel und seiner Bedeutung nach nichts Anderes ist, als Zusammenziehung, Verdichtung einer Masse von zersplitterten Motiven zu einem Hauptmotiv, einer Masse von Handlungen zu einer Haupthandlung — durch das Wunder bietet sich dem Mythendichter die Möglichkeit, die unermeßlichsten Zusammenhänge in verständlichster Einheit darzustellen. „Selbst die ungewöhnlichsten Gestaltungen, die bei diesem Verfahren der Dichter vorzuführen hat, werden in Wahrheit nie unnatürliche sein, weil in ihnen nicht das Wesen der Natur entstellt, sondern nur ihre Aeußerungen zu einem übersicht-

lichen und verständlichen Bilde zusammengefaßt sind." Die Mythen sind ja, wie sie denn aus der Phantasie des Volkes in seiner ersten Jugendfrische entsprungen sind, nichts Anderes, als das reinste Abbild der Natur selbst; und das aus dem Mythos erstandene Drama zeigt uns wiederum dieses Bild, idealisch verklärt im Zauberspiegel der Kunst. Die Gefahr der Unnatur (der der Dichter des Roman- oder historischen Dramas, trotz seiner „servilen Naturnachahmung", häufig genug unterworfen ist) kann daher der Dichter des Mythos ebenso wenig unterliegen, als eine ächte Sage oder ein Märchen jemals „unnatürlich" sein kann — vorausgesetzt nur, daß er dem Mythos treu bleibt, d. h. die ewigen Ideen, die in dessen Gestaltungen veranschaulicht werden, richtig auffaßt und wiedergiebt, und nicht durch Zusätze oder Ausdeutungen in einem fremden Geiste trübt.

Wagner fand in Deutschland einen doppelten Mythos vor, einerseits den christlichen, wie er im Verlauf des Mittelalters Gemeingut aller Völker des Abendlandes geworden war, und anderseits den altgermanisch-heidnischen. Diese beiden Kreise waren freilich in dem größten Teile der uns erhaltenen Sagenpoesie nicht streng geschieden, vielmehr hatte nicht nur der christliche Mythos in einzelnen Ländern neue Bildungen hervorgerufen, auch wohl mit einheimischen sich vermischt, sondern namentlich sehen wir auch die altheidnischen Sagen vielfach in christlichem Sinne umgemodelt. Dem analog finden wir auch

in Wagner's Dichtungen wiederholt eine Verquickung heidnischer und christlicher Elemente, immer aber so, daß die christliche Grundanschauung die herrschende bleibt, in deren Lichte sich auch jene andereu Elemente nur spiegeln.

Dasjenige Motiv, worin der christliche Mythos gipfelt, die Verklärung durch den Martertod, war zwar in einer frühen volkstümlichen Gattung der Poesie, wie wir sie in den Passionsspielen des Mittelalters vor uns sehen, ebenfalls dramatisch behandelt worden; in späteren Zeiten aber, als die Kunst eine bewußter geübte wurde, hat man, in der richtigen Einsicht, daß bei allem auf der Bühne Darzustellenden ein sinnliches, sichtbares Moment mitwirken müsse, das in der Darstellung der Passion keine Stelle findet, die Feier dieser Letzteren derjenigen Kunst anheimgegeben, die ihrem innersten Wesen nach aus dem Geiste des Christentums erwachsen ist, der reinen Musik. In der Kirche, bei Bach's ewigen Tönen, begehen wir heute das Gedächtniß an den Tod des Heilandes — wie ja auch schon die Griechen die innersten Mysterien ihres Glaubens von der tragischen Bühne hinweg- und nach Eleusis verlegten. Für Wagner nun ist Nichts bezeichnender, als die Tatsache, daß er einst, bevor er sich theoretisch mit der Natur des ihm vorschwebenden Kunstwerkes vertraut gemacht hatte, mit dem Entwurf eines Drama's „Jesus von Nazareth" umging. Er gab es auf — und wir begreifen, warum! — aber den unbewußten Drang, der in jenem Ent-

wurfe sich ankündigt, den Geist des Christentums als das hauptsächlichste constitutive Element des deutschen Lebens zur Darstellung zu bringen, hat er später (wie im Grunde auch schon früher) in anderer Weise in allen seinen Dichtungen verwirklicht. Wir können Wagner ohne Zaudern unseren christlichsten Dichter nennen, und wiederum ist seine in jedem Betracht christlichste Dichtung der „Parsifal". Hier hat Wagner es neben Anderem gewagt, in dem Mahle der Gralsritter auf das h. Abendmahl, und in der Salbung Parsifal's durch Kundry auf die des Heilandes durch Maria hinzudeuten. Und nicht etwa, daß so nur Symbole des christl. Glaubens, Scenen aus der heiligen Geschichte in äußerlicher Weise uns ins Gedächtniß gerufen würden; die ganze Dichtung ist im Grunde genommen nur eine vermenschlichte Darstellung des christlichen Erlösungsgedankens. Selbst in derjenigen Dichtung, welche die allerursprünglichste und großartigste Gestaltung unseres nationalen germanisch-heidnischen Mythos behandelt, im „Ring des Nibelungen", hat Wagner, bei consequentester Beibehaltung des Aeußeren jenes heidnischen Zeitalters und bei tiefeindringender Erfassung und Darstellung der in ihm herrschenden Mächte, doch den Grundgedanken der christlichen Lehre, den Sieg der reinen sich selbst opfernden Liebe über die Selbstsucht, in leuchtender Verklärung aus den Trümmern der zusammenbrechenden alten Welt sich emporringrn lassen. Ich hebe dies hier um so mehr hervor, als es abgeschmackter

Weise an Wagner wiederholt schroff getadelt worden ist, daß er die in unserem altdeutschen „Niebelungenliede" völlig unangebrachten, verlorenen christlichen Brocken unbenutzt gelassen und die alte Götter- und Heldensage in ihrem altnordischen, unverfälschten Gewande zur Darstellung gebracht hat, während man jenen in die Idee des Ganzen gelegten christlichen Grundzug nicht verstand oder geflissentlich übersah. Ich mußte das Christliche in Wagner's Poesie überhaupt namentlich deshalb stark betonen, weil, wie Wagner selbst sagt, ein neues Blütenzeitalter der Kunst, gleich dem althellenischen, erst dann für uns zu erhoffen sein wird, wenn „dem durch die Wiedergeburt der Kunst neugestalteten modernen Leben ein Theater ersteht, welches dem innersten Motive seiner Cultur in der Weise entspricht, wie das griechische Theater der griechischen Religion entsprach;" nun und nimmer aber eine tragische Kunst, die mit dem Grundwesen unserer leitenden Culturmacht im Widerspruch stünde, uns zu jenem erhabenen Ziele führen könnte.

In dem, was ich oben über den Ursprung und die bedingenden Umstände des mythischen Drama's angeführt habe, liegt es begründet, daß die Wirkung der Wagner'schen Werke eine unmittelbarere, als die irgend welcher anderer moderner Kunstwerke, daß sie eine geradezu magnetische ist. So gewiß Wagner einer der gewaltigsten Denker aller Zeiten und so gewiß es ist, daß, wenn man erst eines seiner Kunst-

werke im tiefsten Innern in sich aufgenommen hat, sich dann Stoff auch für den Denker nach den verschiedensten Richtungen aus ihm ergiebt — so gewiß ist es anderseits, daß es, um den ganzen Menschen im Innersten zu erfassen, auch nicht der leisesten Vermittlung durch Reflexion bedarf, wie wir einer solchen bei allen der rhetorischen Gattung angehörigen Kunstwerken mehr oder minder benötigt sind. Die tiefsinnigsten Ideen wirken hier auf uns ein — aber sie wirken nicht durch Begriffe, sie leben vor uns in Handlungen, in Vorgängen, in Seelenzuständen, die wir jeden Augenblick mitleben können müssen, wenn anders wir der Natur und unserer edelsten Bestimmung treu geblieben sind. Von den einfach-gewaltigen Ideen, die unsere heimische Sage in sich birgt, hat Wagner die einfachsten und gewaltigsten herausgegriffen und sie dargestellt bald mit der ganzen elementaren Macht der Tragik, bald mit den menschlich ergreifenderen Accenten des Schmerzes, von der zartesten Klage bis zur jähen, hoffnungslosen Verzweiflung; bald in Aeußerungen aufstürmenden Seelenjubels, bald verklärt durch den Frieden einer stillen und innigen Heiterkeit. Für die ganz ungewöhnliche Größe der Wagner'schen Dichtungen spricht am Lautesten und Unwiderleglichsten der Eindruck auch auf Solche, die, wie wir uns auszudrücken lieben, „nicht musikalisch" sind und die daher von Hause aus, nach den gangbaren Vorstellungen, von einem Werke Wagner's nicht eben das Höchste für sich erhoffen zu

müssen vermeinten. Man halte doch einmal die Wirkung etwa einer „Lohengrin“-Aufführung auf einen solchen „unmusikalischen“ Menschen, vorausgesetzt nur, daß er sich ihr unbefangen hingiebt, neben die einer gewöhnlichen Opernaufführung, ja neben die der meisten unserer nationalen Dichtungen — und man wird erkennen, daß es sich hier eben nicht um einen höheren oder geringeren Grad von Kunstfertigkeit handelt, die etwa auf uns einwirkte, sondern daß wir nun endlich in jene Sphäre von Neuem eingetreten sind, von der aus der Genius der Kunst von jeher am Eindringlichsten zur Menschheit gesprochen hat!

Was will es Dem gegenüber besagen, daß ein leider immer noch beträchtlicher Teil unserer „künstlerischen“ Oeffentlichkeit, immer voran die Stimmführer der „Kritik“, in diese neue Welt nicht mit haben eintreten mögen, und daß sie nun die wundervollen Töne, die aus ihr hervordringen und die ihnen naturgemäß unverständlich bleiben mußten, für wüstes und verworrenes Geschrei erklärt haben? Sollte ich mich ernstlich für genötigt erachten, gerade Betreffs der Dichtungen Wagner's eine ausführlichere Apologie zu versuchen, Angesichts deren man sich von jeher ganz besonders darin gefallen hat, nicht nur Schmähungen jeder Art auf den Dichtercomponisten zu häufen, sondern namentlich auch, indem man sich nur immer an das Alleräußerlichste hielt, mit jenen wohlfeilen, platten Witzeleien und Spöttereien um sich zu werfen, deren man sich

dem unverstandenen Großen gegenüber zu jeder Zeit dann bediente, wenn man ihm mit Gründen nicht beizukommen vermochte? wobei denn diese „neueste Species geistreicher Litteraten" nicht allein, wie billig, stets die Lacher auf ihrer Seite hat, sondern leider auch durch anderweitig wieder hervorgekehrte sogenannte „Objectivität" und „Gerechtigkeit" Manchen, der im Uebrigen den guten Willen zum Verständniß Wagner's wohl besäße, hieran verhindert. Nein, überlassen wir Diese, mitsammt ihren „Lachern", ihrem eigenen — Verständnisse; und lassen Sie mich Sie hier nur in aller Kürze auf das Widersinnige aufmerksam machen, das darin liegt, daß man eine Poesie, die „von Göttern und Helden in den Mund genommen" und zwar gesungen wird, in Absicht auf den dabei zur Verwendung kommenden Sprachschatz, auf syntactische Fügung und poetische Diction nach eben denselben Gesetzen messen zu dürfen glaubt, nach denen wir etwa den Sprachjargon mancher heute blühenden Journalisten und Litteraturdichter messen! Wem wäre es denn jemals eingefallen, den alten griechischen Tragikern oder auch unserem Göthe das Recht freiester Anwendung archaischer Formen, ja eigener Bildungen, wie das einer weitestgehenden Ungebundenheit in der Anwendung syntaktischer und stilistischer Gesetze verkümmern zu wollen? Dem einzigen Wagner hat man die allererste Bedingung einer billigen Beurteilung: allgemeine, vorgefaßte Gesichtspunkte aufzugeben und ihm auf den besonderen Boden

zu folgen, den er in seiner Kunst betreten hat, nie erfüllen mögen!

Zu einer Charakteristik der Musik bei Wagner mich wendend, glaube ich dieselbe nicht kürzer und treffender geben zu können, als indem ich sage: jede Eigenschaft, die man der Wagner'schen Poesie beilegen könnte, möge man, nur mit den etwa nötig werdenden Aenderungen technischer Ausdrücke, wörtlich auf seine Musik übertragen. Poesie und Musik decken sich bei ihm vollkommen, sie sind wieder Eins geworden wie sie es von Anbeginn waren, harmonisch und unzertrennlich in allen ihren Aeußerungen; und man bezeichnet nur dasselbe, wenn man von einer „Musik der Sprache" und wenn man von einer „Poesie der Musik" bei Wagner redet. „Hier ist das Wort zum Ton, und der Ton zum Wort geworden," rief einst, überwältigt, ein altehrwürdiger Führer der conservativen Musiker (A. W. Ambros) aus, als er in Wien zum ersten Male die Schlußscene der „Götterdämmerung" gehört hatte. Auch dem intimsten Kenner Wagner'scher Kunst würde es unmöglich sein, irgendwo ein Vorragen der einen über die andere nachzuweisen: er muß beide gleich lieben und muß die eine da, wo er die andere, und aus dem Grunde, aus welchem er die andere liebt, lieben. Diese absolute Solidarität erstreckt sich sogar bis auf die mit so großer Vorliebe betonten „Schroffheiten und Härten", mit welchen Bezeichnungen im Grunde nichts Anderes besagt wird, als daß wir manchmal

gezwungen werden, auch den letzten Rest der Vorstellungen, mit denen wir uns an das Alltagsleben klammern und die sich hier einmal als ästhetische Schönseligkeit äußern, fahren zu lassen. Voraus möchte die Musik das rein schildernde Moment haben (die sogenannte „Tonmalerei"*), und es ist allgemein anerkannt, daß Wagner gerade hier seine Kunst meisterhaft handhabt. Wir vernehmen in seinen Tönen gleicherweise das Tosen des Meeres, oder das Rauschen des alten Rheinstromes, wie das Lodern des Feuers und das Züngeln der Flamme; das Heulen und Brausen des Sturmes, wie das stille „Waldweben." Sie geleiten uns durch den lichten Aether, wie über die sonnige Höhe des Felsberges; unter ihren Klängen lauschen wir dem geheimnißvollen Flüstern der alten Bäume, wie dem holden Gesange des Waldvogels; erwachen mit der Sonne dem leuchtenden Tage und tauchen wieder mit ihr hinab in die Nacht. Und doch — vergessen wir es nicht, daß dies Alles nur ein Nebenbei, und daß Wagner ganz Wagner immer erst da ist, wo er, als tragischer Dichter, den Menschen, sein Leben, Lieben und Leiden, zur vollen und allseitigen Darstellung bringt!

Verfolgen wir jetzt noch etwas näher die Verwendung der Musik im Wagner'schen Kunstwerke.

Die Musik, die sich ihrer Natur nach durchaus nur an

---

*) Witzig hat man für Wagner den Ausdruck erfunden: er „tonbildhauere".

das Gefühl, nicht an den Verstand wendet, gehört ganz jener gleichen Sphäre des Wunderbaren an, aus der der Mythos und das mythische Gedicht entstammen.*) Sie hat daher vor allen Dingen den Beruf, jedes Zurückfallen aus der idealen Gefühlssphäre in die der reinen Verstandesbetrachtung zu hindern, wie solches nicht nur in den rein rhetorischen Partieen unserer recitirten Dramen, sondern namentlich in dem in unsere älteren Opern eingestreuten gesprochenen Dialog stattfindet. Diesen Beruf erfüllt sie, indem sie, als Mittel des Ausdruckes zur Verdeutlichung der dichterischen Absicht hinzutretend, während des ganzen Verlaufes des Dramas dem dichterischeu Worte wie der Action des Darstellers zur Seite steht. Indem sie aber so ganz und ausschließlich als Kunst des Ausdrucks auftritt, muß sie natürlich auf alle jene ihr früher besonders eigenen Formen verzichten, durch welche der freien Entfaltung alles dichterischen Geistes Gewalt angetan wurde. Für den Gesang kann es daher Arien, Recitative 2c. nicht mehr geben**). Er ist in den Momenten,

---

*) Zum Beleg für die enge Zusammengehörigkeit des mythischen Elementes mit dem musikalischen sei hier nochmals auf Göthe's Faust hingewiesen. Sehr viele Scenen dieses Werkes (man denke an die Beschwörung des Erdgeistes, den Ostermorgen, zahlreiche Stellen des 2. Teiles, vor Allem die Schluß-Scene) kann man sich ohne Musik gar nicht vorstellen.

**) Hier wäre es eigentlich, wo ich auf deu wohl am allerhäufigsten gehörten Vorwurf des Mangel's an Melodie zu erwidern hätte. Ich kann mir aber nicht einreden, daß dies nach dem eben Gesagten noch nötig sein sollte. Melodie bedeutet ja gewissen Leuten nichts Anderes, als Das, was sich, aus allem Zu-

wo durch die Entwicklung der Handlung ein ruhigerer Dialog bedingt wird, mehr declamirter oder Sprech-Gesang, der sich der Rede des täglichen Lebens annähert und nur durch die Folge bestimmter tonischer Intervalle sich von ihr unterscheidet (hier ganz besonders hat die Musik die Function des „Festhaltens in der Gefühlssphäre"); er steigert sich zu immer höherem melodischen Schwunge und wird von immer reicheren und volleren Harmonieen des Orchesters getragen, je mehr der in ihm sich ausdrückende dichterische Inhalt hohe und gewaltige Leidenschaften birgt. Ensemble und Chor finden in dem Wagner'schen Drama so gut wie gar keine Stelle: „nur genau unterscheidbare Individualitäten können unsere Teilnahme fesseln;" diese werden aber nur getrübt werden durch das gleichzeitige Eingreifen anderer, das zudem in der alten Oper nur zu rein musikalischen Zwecken, um eine gesangliche, mehrstimmige Harmonie zu erzielen, erfolgte. Der Chor ist nur dann zulässig, ja von überzeugender Wirkung, „wenn ihm die bloß massenhafte Kundgebung vollständig benommen wird; denn eine Masse kann uns nie interessiren, sondern bloß verblüffen," ihre Kundgebungen müssen daher ebenfalls individualisirt erscheinen. Berühmte Beispiele sind

---

sammenhange gerissen, auf unseren Haus- und Gassen-Instrumenten bequem und erfolgreich nachleiern läßt, und sie bedenken nicht, daß es Wagner manchmal um etwas mehr zu tun sein könne, als derlei genußseligen Gemütern „schöne Musik" vorzumachen!

der Chor im „Lohengrin" bei der Ankunft des Schwanritters und der der von Hagen zusammengerufenen Mannen in der „Götterdämmerung", in welchen beiden aus den anfänglichen verwunderten Fragen und Exclamationen Einzelner allmählich, bei immer fortgeführter deutlichster individueller Schattirung, ein wogendes Gebrause von Rufen erwächst, das uns die leidenschaftlich erregte Stimmung einer großen Masse in gewaltigen Zügen vorführt.

Der eigentliche Hauptanteil bei der, wie wir sahen, der Musik obliegenden Aufgabe der Verdeutlichung und Verwirklichung der dichterischen Absicht fällt dem Orchester zu. Dieses stützt und trägt nicht nur durch eine fortlaufende, symphonisch verbundene Begleitung die gesungene Rede; in kleinste Partikelchen zerlegt, schmiegt sich die ihm anvertraute Musik in ununterbrochenem Flusse jeder noch so feinen Nüance des dichterischen Gebildes an, das sie erläutern soll; jedes Motiv der Handelnden, ja jede Gebärde der Darstellung findet ihren Gefühlsreflex in den gleichzeitig erklingenden Tönen. Wagner nennt selbst einmal das Orchester das „Organ des Unaussprechlichen", womit er treffend die hohe Bedeutung bezeichnet, die er, hier an Beethoven sich anlehnend, ihm verliehen hat. Wie meisterhaft er dabei jedes Instrument in der ihm eigenen Weise ertönen zu machen versteht, ja wie er das Sprachvermögen der einzelnen Instrumente vielfach in ungeahntem Maaße gesteigert hat, das bewundern selbst seine Gegner.

Wir sahen oben, wie der Neudichter des Mythos den Vorteil hatte, die eigentliche Handlung im großartigsten Maaße vereinfachen, gleichsam verdichten zu können, woraus sich ihm denn die weitere Möglichkeit ergiebt, die inneren Seelenmotive, aus denen wir uns die Handlung entstanden denken müssen, mit detaillirtester Sorgfältigkeit klarzulegen. Und hierin folgt ihm, in jedem Augenblicke sich eng anschmiegend, der Musiker, jedes, auch das kleinste Motiv nach seiner Grundstimmung in Tönen wiedergebend, bald stärker, bald schwächer, wie es in der Handlung sich äußert, bald allein, bald mit andern vermischt. Für gewisse hervorragend bedeutende Motive, die, sei es für bestimmte Gestalten, oder für Handlungen oder Ideen-Associationen charakteristisch sind, bilden sich naturgemäß gewisse melodische, rhythmische, harmonische Tonfolgen, die, der mannigfaltigsten Variation fähig, in irgend einer Form (häufig auch in der Singstimme) immer dann anklingen, wenn das dichterische Motiv, dem sie entsprechen, in der Handlung, oder auch nur in der Seele des Handelnden hervortritt. Dies sind die vielberufenen Wagner'schen Leitmotive. Durch ihre Anwendung fällt denn nun dem Orchester endlich noch eine dritte bedeutsame Aufgabe zu, in deren Lösung es wieder recht eigentlich als „Organ des Unaussprechlichen" erscheint: wie es uns nämlich durch Vorspiele schon vor dem Beginne der eigentlichen Handlung ahnungsvoll in jene ideale Welt der Wunder versetzt, so soll es endlich auch

durch Zwischen- und Nachspiele Erinnerungen in uns wachrufen da, wo das Wort sich nicht mitteilen kann. So ist es dem Musiker möglich, wie es Wagner z. B. in der berühmten Trauermusik nach der Ermordung Siegfried's geleistet hat, Seelengemälde von ergreifendster Deutlichkeit (in dem erwähnten Falle darf man sagen: eine Lebensgeschichte) in Tönen zu entwerfen, indem er in einem ideellen Zusammenhange alle die charakteristischen Motive, die in der dichterisch-musikalischen Entwicklung sich uns eingeprägt haben, im Orchester an uns vorüberziehen läßt.

Ich würde diesen meinen Versuch einer Skizzirung des Wagner'schen Musikdrama's nicht für vollständig halten dürfen, wenn ich nicht wenigstens flüchtig noch auch der Heranziehung der übrigen Künste gedächte, die sich Wagner, recht im Sinne der alten Tragödie, aufs Lebhafteste hat angelegen sein lassen. Ich erwähnte bereits bei Besprechung des Bayreuther Theater's der gänzlich veränderten architektonischen Umgebung, in die Wagner ein Publikum sich versetzt denkt, das ganz nur Dem leben will, was ihm als höchste Offenbarung der Kunst dargeboten wird. Auf die größtmögliche Schönheit und Sorgfältigkeit der die Scene einrahmenden landschaftlichen Bilder (im Gegensatze zu den vielfach so gedankenlosen Klecksereien unserer herkömmlichen Opern-„Decorationen“) hat er, wie bereits bei seinen früheren Werken, so namentlich bei seinem „Ring des Nibelungen“ den größten

Wert gelegt und bedeutende Wirkungen nach dieser Seite erzielt. Was er selbst in diesen umgebenden Rahmen hineingedichtet hat, sind Bilder von einer Wahrheit und Wärme, von einer Innerlichkeit und packenden Gewalt, daß sie sich jedem empfänglichen Sinn unauslöschlich einprägen müssen; dies um so mehr, als die eigenartige Natur des Wagner'schen Drama's, die, wie erwähnt, wesentlich auf das Seelische hinausgeht und ihn nicht (wie wir es namentlich beim historischen Dramatiker sehen) zu mancherlei rein äußerlichem Wechsel der Handlung zwingt — als, sage ich, die Natur seines Drama's ihm gestattet, jene Situationen längere Zeit, ja ganze Scenen hindurch äußerlich unverändert andauern zu lassen. Siegmund, die ohnmächtige Sieglinde im Arme haltend, und vor ihm die Walküre Brünnhilde als „Todesengel", ihm seinen nahenden Fall zu verkünden; Wotan, gebrochenen Blicks von der verstoßenen, in Zauberschlaf versenkten Tochter Abschied nehmend; Hagen und Alberich, in finsterer Nacht, am Boden hingekauert, über der Vernichtung des lichten Göttergeschlechtes brütend — und wieder Siegfried, träumend unter der Linde; Hans Sachs und Evchen, am Johannisabend plaudernd — diese und zahllose andere Bilder brauche ich nur zu nennen, um einem bildenden Künstler, der sie nun auch mit den Mitteln seiner Kunst fixiren wollte, unermeßliche Aussichten zu eröffnen.

Wie Wagner dem Scenischen, der Darstellung Einzelner, wie dem vereinigten Wirken Aller, eine ungekannte Lebens-

wahrheit zu geben; wie er selbst dem Maschinistischen das störend Mechanische zu benehmen weiß, davon wissen Alle zu erzählen, die sein Bayreuther Kunstwerk erlebt haben. Wo (in ganz seltenen Fällen) Verwandlungen bei ihm nötig sind, vollzieht er solche nicht durch das plumpe Hineinfallen des beliebten „Zwischenvorhangs" in die Illusion, sondern läßt, wo es irgend möglich, eine Scenerie aus der anderen sich entwickeln, wie im „Rheingold", als er uns zur Schmiede der Nibelungen hinabführt, mit Hülfe vou Dämpfen, in der „Götterdämmerung", als Siegfrieds Leiche nach Hause geleitet wird, durch die Rheinnebel.

Indem ich hier endlich meine Schilderung des Musikdrama's beschließe, möchte ich Sie nur noch eindringlich davor warnen, in Dem, was ich Ihnen als das „System" Wagner's mitgeteilt habe, wie dies leider so häufig geschehen ist, eine vorgefaßte Theorie zu erblicken, nach der Wagner dann mit bewußter, reflectirter Absichtlichkeit an's Werk gegangen sei. Vielmehr sind alle diese Sätze ja erst aufgestellt, als Wagner die ganze erste Reihe seiner künstlerischen Arbeiten, einschließlich des „Lohengrin", schon vollendet hatte. Er selbst betont es jeden Augenblick, wie sein Schaffen stets ein völlig naives, und gerade dann wieder ein recht frisches und unmittelbares gewesen sei, als ihm Jahre lang durch seine persönlichen Schicksale und das seltsam-betrübende Unverstandenbleiben seiner künstlerischen Arbeiten die Production verleidet und er ge-

zwungen worden war, auch als Theoretiker sich mitzuteilen. Wie wenig es Wagner's Sache sei, sich in Theorien und Principien zu verbeißen, dafür geben uns nach mehr als einer Richtung einen sprechenden Beweis seine „Meistersinger von Nürnberg". Hier hat er nicht nur, wo die Situation es mit sich brachte, die musikalischen Formen des Liedes, des Ensembles, des Chores aufs Freieste sich entfalten lassen: er hat auch den dichterischen Boden der Sage verlassen und uns gezeigt, daß, um das deutsche Wesen bei seiner einfach innigen, treuen, glückselig heiteren Seite zu erfassen, man von der Wirklichkeit nicht abzugehen brauche. Aus den Kreisen des ächten, alten Bürgertums heraus hat er uns ein Bild deutschen Lebens entworfen, das geliebt und bewundert werden wird, so lange es überhaupt deutsches Leben giebt!

Aber selbst so kühn und umstürzlerisch, wie man uns hat glauben machen wollen, sind die sämmtlichen Wagner'schen Neuerungen keineswegs. Sie sind ja vor allen Dingen durchaus nicht unvermittelt. Vergegenwärtigen wir uns hier nur nochmals, daß Wagner durchweg und überall auf den Schultern seiner Vorgänger steht — wie denn überhaupt die weittragendsten neuen Ideen niemals eigentlich von einem Einzelnen „erfunden" sind, sondern immer früher bereits angeklungen waren und dann nur von einem einzelnen Gewaltigen nach der ganzen ihnen innewohnenden Lebenskraft erfaßt und verwertet werden. Wagner traf mehr oder

minder alle die Elemente, die, organisch vereinigt, sein „Kunstwerk der Zukunft“ bilden, bereits bei seinen Vorgängern an: auf die Wieder-Vereinigung der Künste, und zwar durch Hebung der Oper, hatten Lessing, Herder, Schiller hingewiesen, Gluck und Weber solche versucht; Göthe (im Faust) und Weber (im Freischütz) wiesen auf die Sage als die wahre Heimstätte unserer nationalen Poesie, und derselbe Göthe zeigt, wie von selbst die Musik sich einstellt, um ins Zauberreich der Sage zu geleiten; Beethoven bot das zu ungeahntem Sprachvermögen erhobene Orchester, und abermals Weber hat die Natur der Leitmotive aufs Deutlichste vorgefühlt und an einzelnen schlagenden Beispielen klargelegt („Euryanthe“). In der Tat hat man sich ja auch von gewissen Seiten her nicht gescheut, wenn das Zeterrufen über „allgemeinen Umsturz“ nicht mehr verfangen wollte, es schlechtweg auszusprechen, daß ja eigentlich an Wagner „gar nichts Originales“ sei! Wir aber werden, nun wir gesehen haben, daß seine Reconstruction des Gesammtdrama's, obgleich vielleicht die kühnste Tat, die die Kunstgeschichte kennt, doch nicht eine Schöpfung aus dem Nichts, sondern eine großartige Zusammenfassung der Errungenschaften sämmtlicher großer Vorgänger ist, nicht anstehen, dieselbe für unanfechtbar und für alle Zeiten fest begründet zu erklären. So sehen wir denn auch schon jetzt die Kunstgattungen, die sich im Widerspruche mit Wagner

auf das Alte stützen, langsam absterben. Unsere gesprochenen Schauspiele werden mehr und mehr Bücher- und Litteraturdramen, und Opern alten Stiles vollends, die jetzt noch auftauchen, sinken, wie wir dies fort und fort erleben, nach jämmerlicher Fristung eines ephemeren Daseins in die verdiente Vergessenheit zurück.

Werfen wir zum Schlusse noch einen Ausblick in die Zukunft, um zu sehen, welchen Einfluß ein Durchdringen von Wagner's Tendenzen im weitesten Begriffe auf die Ausbildung einer nationalen Kultur äußern muß. Wagner hat in seiner Festschrift zur Säcularfeier des Geburtstages Beethoven's nach Hervorhebung der deutschen Tapferkeit uns die große Lehre gegeben: „sei das deutsche Volk nun auch tapfer im Frieden; hege es seinen wahren Wert, und werfe es den falschen Schein von sich: möge es nie für etwas gelten wollen, was es nicht ist, und dagegen Das in sich erkennen, worin es einzig ist. Ihm ist das Gefällige versagt; dafür ist sein wahrhaftes Dichten und Thun innig und erhaben.“ Wenn wir nun gegenwärtig, kurz nach einem so beispiellos großen Aufschwunge wie dem des Jahres 1870, eine erschreckende Depression, ja Verwahrlosung auf fast allen Gebieten des öffentlichen Lebens gewahren, sollten wir da nicht befürchten, daß wir uns doch von einem „falschen Scheine“ haben blenden und verführen lassen, unserer wahren Bestimmung untreu zu werden? Wir müssen es Berufeneren überlassen, dies für die übrigen Ge-

biete nachzuweisen. Am Betrübendsten aber wird unzweifelhaft die Antwort auf jene Frage ausfallen, wenn wir unsere öffentlichen Kunstzustände gerade der letzten Jahre ins Auge fassen. Da sehen wir denn unsere Theater, die „berühmtesten" voran, in rapidem Verfall begriffen — dergestalt, daß jüngst sogar der Nothschrei um Hülfe durch den Staat ergehen konnte, gerade als ob ein Machtspruch einem in Grund und Boden verfaulten Organismus neues Leben zu verleihen vermöchte, dem vielleicht der geschickteste Arzt kaum mehr Rettung wüßte! Und ist es denn zu verwundern? Im Felde die glorreichsten Besieger wälscher Anmaßung und Eitelkeit, haben wir uns in unserem Geschmack, in unseren Moden, knechtischer als je unter die französische Herrschaft gebeugt. Immer hohler wird der in unseren theatralischen Aufführungen herrschende Geist, immer undeutscher der Geschmack in der Auswahl des Aufzuführenden. Schon erhalten sich die sittenlosesten Pariser Scandaldramen und die Offenbachiaden unbestritten als Repertoirebestandteile unserer Hoftheater; und auch, was von einheimischen Kräften Jahr aus Jahr ein, um die Concurrenz auszuhalten, geliefert wird, ist wenig geeignet, Hoffnungen für die Zukunft zu erwecken, wohl aber häufig die allerschlimmsten Befürchtungen — wie man sich denn in einem Momente, wo ein Werk wie Lindau's „Maria und Magdalena" möglich erschien, ja mit Beifall begrüßt wurde, des Gedankens nicht erwehren konnte, daß dies den Anfang vom Ende des deutschen Theaters bedeute.

Wo sollen wir also heute den deutschen Geist aufsuchen, der in Luther die deutsche Reformation heraufgeführt und in Bach und Beethoven die deutsche Musik zur erlösenden Kulturmacht erhoben hat? Er lebt aber, dieser Geist, und es lebt ein Mann, der aus der deutschen Musik ein zweischneidiges Schwert geschmiedet hat zum Kampfe mit dem von allen Seiten hereinbrechenden Materialismus; der uns eine deutsche Tragödie schenkt, vor deren lichtem Glanze die welschen Gebilde zerstieben werden, wie Spuk und Gespenster der Nacht!

Und haben wir uns erst hier einmal wiedergefunden, so werden wir uns bald überall wieder auf Das besinnen, was uns Not tut! O, so lassen Sie uns denn an der einzigen gewaltigen Gestalt nicht achtlos vorübergehen, die, festgewurzelt, unentwegt, im ringsum drohenden Verfall dem deutschen Geiste treu geblieben ist und die, ob auch tausendmal verschmäht und verkannt, doch immer wieder uns liebevoll die Hand bietet, um auch uns wieder zu ihm zurückzuführen! Das „Kunstwerk der Zukunft“ — so hat einst Wagner sein Kunstwerk genannt, weil er sich sagte, daß es erst dann zu vollem, herrlichem Leben würde erblühen können, wenn die Menschen, für die es geschaffen, es als ein Stück ihres eigenen Lebens würden erfassen lernen. Soll es ewig ein Kunstwerk der Zukunft bleiben? Nein, und aber nein! Die Bayreuther Tage des Jahres 1876 waren der erste Schritt, es zu einer Macht der Gegenwart zu erheben, und schon mehren sich die Anzeichen, daß diese

Gegenwart sich mit den Ideen seines Schöpfers zu erfüllen beginne. Sehen wir nicht alle wahrhaft begabten und hoffnungsvollen jungen Musiker, Sänger und Mimen in glühender Begeisterung dem Gewaltigen huldigen? Und stände nicht schon jetzt, wenn es auf sie allein ankäme, das Beste für unsere Kunst zu hoffen? Betrachten Sie doch einmal unbefangen, welchen Anblick Ihnen dieses neue Kunsttreiben gewährt! Zugegeben immerhin, daß unter den Patronen der Bühnenfestspiele Viele gewesen sein mögen, die im letzten Grunde nicht das wahre und weitgehende Verständniß besessen haben, wie es der Meister ersehnt; gewiß aber ist die große Mehrzahl Derer, die am Zustandekommen jenes Ereignisses mitgearbeitet haben, geleitet gewesen vom reinsten Drange der Aufopferung für einen höchsten idealen Zweck, der zugleich dem deutschen Namen unvergänglichen Ruhm sichern sollte. Zur Feier der Grundsteinlegung des neuen Kunsttempels erschallen die Töne des Wagner'schen Kaisermarsches — des Werkes, das der größte Künstler auf den Stufen des Thrones der neuen deutschen Herrlichkeit huldigend niedergelegt hatte — und der 9. Symphonie Beethoven's, als derjenigen Schöpfung, die, zugleich die Macht der Musik in erschütterndster Größe darstellend und die Erlösung der Musik im Schwesterbunde der Poesie versinnbildlichend, so am Sprechendsten jenen Geist bezeichnet, der hier herrschen soll. Vereinstätigkeit und Concerte, Beisteuern Einzelner und endlich das hochherzige Eingreifen eines edlen

deutschen Fürsten ermöglichen ein in der Kunstgeschichte einziges Ereigniß, dem ihrerseits die Künstler, die edelsten und besten, mit treuester Hingebung vorgearbeitet haben. Und wenn Wagner am Schlusse der Aufführung als die Lehre, die jene Tage enthielten, die Worte aussprach: „wollen Sie, so haben wir eine Kunst!", scheint es da noch möglich, daß er mißverstanden werde, wie es trotzdem geschehen ist? Denken Sie Sich im Sinn und Geiste jener Bayreuther Aufführungen, ich will nicht sagen unsere ganze öffentliche Kunstpflege vor sich gehend (denn Das wagen auch die hoffnungsvollsten unter uns nicht zu erhoffen) aber doch alle unsere wahrhaft großen älteren und neueren nationalen Kunstwerke in möglichst vielen Kunstinstituten dargestellt, und diese Institute fortwährend beeinflußt und geleitet von einer Centralstätte aus — gleichsam einem Vestalen-Heerde des deutschen Geistes — als welche ich jenes von uns angestrebte nationale stehende Bühnenfestspielhaus bezeichne — denken Sie Sich dies, und dann glauben Sie mit uns an eine neue Kunst! Können Sie zweifeln, daß eine solche Kunstpflege, wurzelnd im innersten Kerne der Nation und von ihr als Existenzbedürfniß empfunden, auch in die junge Generation der schaffenden Künstler neues Leben bringen werde? Gewiß ist der Schatz schon jetzt unermeßlich, den unsere großen Dichter und Musiker uns hinterlassen haben; aber es wäre arg verfehlt, wollten wir darum, in ächt epigonenhafter Resignation, aufhören, neue

herrliche Kunsttaten uns zu erhoffen; ja, es wäre wenig in Wagner's eigenem Sinne, dem Gedanken zu entsagen, daß aus dem reichen von ihm ausgestreuten Samen nicht bis in die fernste Zeit die edelsten Früchte erblühen sollen. Der Bann, der bisher auf der Oper lag, ist gebrochen, und die größten Dichter werden in Zukunft die Ersten sein, die stolz und freudig dem Musiker ihre Gedichte als Liebesgabe darbieten. Unsere heimische Vorzeit ist uns wieder erschlossen, die Liebe zu ihr mächtig wachgerufen, was keiner gelehrten Forschung und Unterweisung bisher hat gelingen können. Muß es als ein beklagenswerter Umstand betrachtet werden, daß unser deutsches Altertum den Dichtern unserer großen klassischen Zeit so gut wie gänzlich unbekannt war und daß die vornehmsten Erzeugnisse desselben von einem Friedrich dem Großen mit Naserümpfen bei Seite geworfen werden konnten, so ist es ein um so erhebenderer Anblick, wie die von uns fast vergessenen Gestalten jener Zeit, von einem gewaltigen Dichtergenius erweckt, jetzt endlich wundervoll wieder aufleben. Schon heute sind Tannhäuser nnd Lohengrin uns National-Typen geworden, jedem noch ächt und unverdorben empfindenden Deutschen unauslöschlich in die Seele geschrieben; und Jungsiegfried vollends und Brünnhild, das verstoßene Wotanskind, das der Held aus dem langen Zauberschlafe küßt, werden dies werden, wenn auch sie erst den Bann beschränkter Vorurteile durchbrochen haben. Und noch mancher Held und manche Jungfrau mag dort im

Zauberwalde deutscher Sage und Dichtung ruhen, die dereinst vor unseren staunenden Augen erstehen werden!

Wie Wagner, indem er das Element der Sage erschloß und zugleich mit dem Geiste der culturellen Errungenschaften unserer historischen Entwicklungszeit, d. h. vor allen dem Geiste des Christentums, durchdrang, für die verschiedensten Gebiete das lösende Wort gesprochen hat, dafür nur ein hervorragendes Beispiel. Wie ist es im Gebiete der bildenden Künste? Wir beobachten in der Geschichte derselben, daß sie dann vor allen Dingen einen gewaltigen Aufschwung nahmen, wenn ihnen ein fester Gegenstand durch einen Impuls aus anderen Sphären gegeben wurde, der die Künstler fesselte und begeisterte. So in der griechischen Welt, wo dieser Impuls aus dem Bereich der Sage und Poesie, und in der herrlichen Blütezeit der bildenden Künste in Italien, wo er aus dem religiös-kirchlichen Leben hervorging. Unsere bildenden Künstler hatten längst keine Probleme mehr, die sie beschäftigt hätten: gerade für sie beklagt ja schon Göthe so schwer das Tasten und die Mißgriffe in der Wahl der Stoffe. Jetzt haben auch sie wieder einen Gegenstand, und sie sind sich dessen schon bewußt geworden, daß sie ihn haben. Gewiß ist es nicht Zufall, daß so viele von ihnen (alle berühmten lebenden Maler!) dem Bayreuther Ereignisse beigewohnt haben, und es möchte vielleicht der größte Triumph sein, den die Wagner'sche Kunst errungen hat, daß im vorigen Winter in Wien eine ganze

Ausstellung von Gemälden, Zeichnungen, Bildwerken aller Art, die seinen Dichtungen entnommen waren, zusammengebracht werden konnte. Und so wird auch hier der gleiche Geist befruchtend und segensreich fortwirken, der unsere theatralische Kunst regenerirt hat!

Wir sagten vorhin, daß es der gelehrten Forschung bisher nicht gelungen sei, in weiteren Kreisen die Liebe zum heimischen Altertume wachzurufen. Wohl aber wird in Zukunft der Unterricht der Jugend mehr und mehr es als eine Hauptaufgabe erfassen, jene Liebe früh schon anzuregen und zu entwickeln, in welcher Entwicklung ihn die spätere Erziehung durch die Kunst segensreich ablösen wird. Und diese Liebe wird auch den Grund legen zu einem ächten und fruchtbaren „Patriotismus", einem anderen und ungleich tiefer im deutschen Wesen begründeten, als ihn der Jubel über unsere jüngsten Siege, verbunden vielleicht mit etwas mittelalterlicher Kaiser- und Freiheitskriegs-Geschichte, haben erzeugen können!

Dies sind die erhebenden und hoffnungsvollen Ausblicke, die sich uns in ein Leben eröffnen, das von einer großen nationalen Kunst im Sinne Wagner's veredelt und verklärt wird. Wieder und wieder ruft er uns allen zu: „Wollen Sie, so haben wir eine Kunst", — eine Kunst, so dürfen wir hinzusetzen, nicht eines Einzelnen, wie man uns hat glauben machen wollen, sondern der ganzen Gemeinschaft der Auserwählten, in die wir uns immer tiefer hineinleben

sollen; eine Kunst, die auch nicht von Einzelnen nur genossen werden soll, sondern eine gemeinsam von Allen erlebte und durchlebte Kunst; eine Kunst, die, weil ihre Zeit jetzt erst recht eigentlich gekommen scheint, uns Leben in die fernsten Zeiten verheißt, weil sie fähig ist, es aus sich zu ergießen. Wenn wir diese Kunst uns ganz zu eigen machen, werden wir in ganz anderem Sinne uns wieder als Deutsche fühlen können, als zur Zeit, wo alle stolzen Denkmäler, die wir errichten, uns nicht über die innere Unbefriedigung hinwegtäuschen können, die uns alle erfaßt hat. Dieser Kunst werden zur Zeit keine monumentalen Bauten errichtet, und sie begehrt solche auch nicht; sie ringt und strebt vorerst, sich nach innen fest und würdig auszubauen, damit sie dereinst, in ferner Zeit vielleicht, einen stolzen Wunderbau ausfüllen könne, der ihre Herrlichkeit durch die Jahrhunderte trage und dem dann vielleicht ein dankbareres Geschlecht, fern dem wirren Getriebe des Tages, den Namen eines „Wagner-Theater's" beilegen wird. Unser aller Aufgabe aber ist es, die wir noch fähig sind, für deutsche Größe und deutsche Geistestaten zu erglühen, mitzustreben und mitzuringen, um jenen inneren Ausbau zu vollenden; und in diesem Sinne lassen Sie mich auch Ihnen schließlich zurufen: „unterstützen Sie Wagner's Kunst, so fördern Sie damit eine nationale Kultur in einer ihrer vornehmsten und edelsten Aeußerungen!"

Schemann, Ludw.

Richard Wagner in seinen künstlerischen Bestrebungen und seiner Bedeutung für eine nationale Kultur Ein Vortrag

Wolfenbüttel 1878